

圖版要項

一・七・八 傳雪舟筆天橋立圖

東京 侯爵 山内豊景氏藏

紙本淡彩 挂幅装 竪一八九・四釐(二尺九寸五分)
横一六八・五釐(五尺五寸六分)

本圖は宮津灣東岸樗峠附近の山地より海を隔てて西方を望み、天橋立其他の名勝を俯瞰的に寫したものであり、大體に於て圖の下部が東、上部が西、右が北、左が南に相當し、純粹の寫生と云はざるまでも相當忠實な寫生に立脚し、之に加ふるに繪畫的構成乃至想化を以てしたものと考へられる。構圖は宮津灣東岸の連山の頂を近景として圖の下部に現し、以て俯瞰的感覺を強化する効果を擧げ、橋立の勝景と之と切戸を隔てて相對する智恩寺の寺觀を中景とし、遠景は範神社、慈光寺、國分寺等を圍む市邑を描き、圖中主山の位置を占めて成合山の屹立するあり、其他の遠山は模糊たる雲烟の間に出沒し、遠く彼方の内地を想はしめ、近景より遠景に到る距離の深さ、風物の水平的安定は極めて效果的に表現せられてゐる。實景に即しつつ、しかも前中遠の繪畫的布置が極めて緊密に構成せられ、橋立を中心とする勝景を一望のもとに集めたるは、名勝畫として構圖的に無上の成功を示したものである。

本圖之を遠望すれば淡墨の渲染と焦墨の皴線が目立つて殆ど水墨畫の如き觀を呈するも、近く之を點檢すれば相當に淡彩を施しあるを發見する。即ち畫面下部に連る峰巒に淡赭、遠山に淡藍、海面樹木等に藍墨、堂舎に朱、岱赭等を施し、橋立の砂洲や道路は之を白く抜いてある。用筆必ずしも慎重なるものではないが以て作者の大手腕を想はしめる滋味深きものであり、此の圖の筆者と傳へる雪舟の畫態の所謂眞行草の三種のうち、その行態の代表的なるものである。

圖版要項

此の圖古來雪舟筆との傳稱あるも落款印章を缺き、又文獻的に之を確證する資料無き爲に多少の論議もあるが、しかし此の作品其物の優れたる成果によつて、又其の作風が入明歸朝後の雪舟晩年の夫れ的一端を代表するものと考へ得られ、また本圖中に説明的に書き込まれある「クツ嶋」「冠嶋」「橋立」「大松」「通堂」「千歲橋」「辨財天」「大聖院」「正一位範之大明神」「木戸」「忍橋」「商橋」「嶋堂」「辨財天」「大谷」「今熊野」「世野山成相寺」「慈光寺」「十刹安國寺」「諸山寶林」「北野」「國分寺」等の文字が雪舟晩年の書體に一致するを以て、一般的に雪舟の眞筆として承認せられてゐる。本圖の紙繼が廿紙に及び極めて奇異である爲に或は之を以て摸本とする者もあるらしいが、其の説は信じ得ず、寧ろ稿本とする説に左袒すべきであるが、もと徳川幕府に此の圖の完成作が在つて此の圖は其稿本に外ならぬとする傳説は其の完成作なるものが今日發見せられざる限り濫に之を肯定すべきでない。

雪舟の傳記は明細を缺く點少からず、彼の遊丹を確證すべき文獻を缺くのであるが、資料として不確實ではあるが本朝畫史狩野正信の條下に入明歸朝直後雪舟が京都に到りし旨を記載しあるを以て、或は此の機會に天橋の名勝を探つたのであらうか。此の推定が成立するならば雪舟の歸朝は文明元年彼が五十歳の歳に在ると考へられるから、従つて此の作品も其の當時の製作であらうが、歸朝直後圓熟の境地に在つた雪舟の作品として此の圖の成果は誇るに足るものであらう。此の圖の鮮明なる印象的效果は寫生を背景とせずして寧ろ考へ得られぬ底の生動性を發揮せる故に、旁々此の作品の存在から逆に雪舟の遊丹を推定し、文獻の補足となすべきであるとも考へ得られよう。圖中に描かれたる智恩寺は鎌倉末期より著名の禪刹であり、當時の禪僧にして同寺に遊べる者も少くなかつたのであるが、大膽なる推測を許されるならば、本圖或は雪舟が智恩寺に滞在して、同寺の爲に之を揮毫したものではなからうかと考へられる。圖中多くの説明的文字が書き込まれあるに拘らず、智恩寺の箇所之を缺くは一應不審とすべく、しかし此の圖が同寺に所有せらるべきものとして描かれたのであれば、寧ろ其の事は却つて自

然であるとも考へ得よう。即ち本圖は智恩寺を中心として其の周圍に在る橋立以下の勝地を半ば名勝畫的な意圖を以て描寫せるものであらう。西湖圖等の例をも考ふれば此の推測は必ずしも正鵠を失するの非難には價せぬであらう。旅中匆匆の際とすれば用紙の入手も自然不便でありしが爲に、多くの紙片を繼ぎ合せて用に充てしなるべく、しかも之を稿本とはせず寧ろ完成作としての意圖を以て筆を執つたのではなからうかと思はれる。此の假定が成立すれば、稿本としては餘に完成的に過ぎることも極めて自然に了解せられるであらう。

二・三・九 薄 鶉 圖

東京 伯爵伊達興宗氏藏

紙本金箔地著色 六曲屏一雙 竪一五一・五釐(五)
横三四〇・〇釐(七尺九寸二分)

由來本邦に於て、鶉が畫題として擇ばれるに至つたのは、足利時代に宋元の院體花鳥畫として渡來し、爾後數多くの鶉圖が製作されて居る。殊に土佐派に於ては下つて徳川期に入り光起の鶉とはよく人の稱へる所であつて、今に光起の鶉圖といふもの、帝室博物館藏秋草鶉圖外二三に止まらない。而してこれより以前足利末期に一得又屢々鶉を描き、或は光起の鶉を繪くも又一得以來の傳技とも考へられる。一得と傳へる鶉圖を見るに全く院體の倣技を出でざるも、よく東山時代の風韻を表現せるに反し、光起の圖する所、前記の秋草鶉圖を初として、頗る巧緻の技を驅使し、大いに裝飾的表現を加味して居る。而して何れも宋元花鳥の流れを汲みて、小品としての取扱になるものが殆どで、鶉の可憐なる姿態がよく時代の好尚に適ひたるものといふべきであらうか。

これに對して、本圖の如く六曲一雙の大畫面に群鶉を圖せるは他に福岡子爵家に藏せらるる光起筆鶉圖屏風八曲一雙を見ることが出来る。恐くは東山の一得の風趣が、桃山時代を経て光起等の巧緻流麗に移る間に、専らその寫實性によつて小幅の存在價値を示したる意義を失ひつゝ、やがて屏風の如き大畫面に群鶉を咲き亂れる秋草と共に描くやうになつたものではあるまいか。こゝにも時代的好尚

の變移の跡がうかがはれる。

圖は秋の野邊の一隅に、生ひ亂れる薄と、その陰に憩ふ一群の鶉を主題として居る。薄は、綠青をもつて極めて細葉に、密生する叢として描かれ、福岡子爵家の鶉圖に於ける秋草がつとめて寫意を重じたるに比すれば、寫實を離れ専ら薄の叢を描かんとし、細葉の薄の裝飾的手法も、背景の金地に綠青を美しく對照せしめよくその効果をあげて居る。鶉の描法又帝室博物館藏秋草鶉圖によく似て、輕妙な手法によりて、様々の姿態の鶉を描きわけて居る。即ち左半隻には左半部及上部にかけて一面に薄の叢を描き、右下部の十三羽の鶉、或は餌を啄み、或は邊の風をうかがふかの如くに描き、中に白き鶉一羽を交へて居る。右半隻は左に薄の叢間に白き鶉を交へたる三羽を暫し憩へる貌に表し、右方や、廣き空地に七羽の雛を哺む親鶉を描き、更に中央より、この群に向つてまさに飛び歸らんとする一羽がある。その配置頗る意にかなひ、綠一色の叢と、その陰に遊ぶ鶉の單純なる題材を、叢と空地の配置、鶉の種々變化ある姿態、白鶉によつて整へた畫面は、そここゝにあしらつた薄の穂の胡粉に臘脂を混へたる、又鶉の俗緒を主として胡粉、臘脂を用ひたる、落着いた色彩と相俟つて、秋の日和の野邊の景を巧に表して居る。

而して福岡子爵家の圖が同じく秋草に鶉を描くに、様々の野草をむしろ寫實的に現し、遠山を配し、廣くあかるき野道の傍に遊ぶ鶉を描かんとし、前記帝室博物館藏秋草鶉圖の單なる擴大の如くに見え、いさゝか構圖上の調和にかくる所あるかに見ゆるに反し、本圖はむしろ廣き野の一隅の靜かなる叢陰を巧に把へて描きたる點筆者の巧妙なる畫技を稱すべく、その裝飾的意圖に於ても又桃山時代障屏畫の雰圍氣も偲ばれ、一秀作といふことが出来る。

藏家伊達伯爵の觀瀾閣寶物目錄に土佐光信筆と傳へるものであるが、無款にして、所傳を證すべき何等の確實なる事實を持つて居ない。